البِنية المُورفُولُوجِيّة فِي شِعْرِ توفيق سالمي–دِرَاسَةٌ إحْصَائيّة دَلالَيّة–

The Morphological Structure in Tewfik Salmi poetry - a statistical semantic study -

د. كمال جبّار♥

تاريخ الاستلام: 14-05-2022 تاريخ القبـول: 02-08-2023

ملخّص: يُحَلِّل المقال البنيّة المورفولوجيّة (الصّرفيّة) لخطابات شعريّة مقتطفة من ديوان (قَصَائِدٌ لا مَحَلَّ لَهَا مِنَ الإعْرَابِ) للشاعر التّوفيق سالمي ويدرسها إحصائيًّا؛ ودلاليًّا؛ ويهدف إلى إبراز الخصائص الأسلوبيّة للبنيّة المورفولوجيّة التي وظّفها الشّاعر؛ وتبيان الإيحاءات الدّلاليّة المستفادة من هذه البُنى المورفولوجيّة المستخدمة؛ وقد اعتمد مقالنّا على المنهج الوصفي، واستفاد من مقولات علماء الصّرف العرب وسلك مسلكا أسلوبيًّا إحصَائيًّا.

وتوصل المقال إلى النّتائج التّاليّة؛ إذ بيّن التّحليل الصّرفي تنوع الكلمة في الدّيوان من حيث المبنى والمعنى؛ وأظهرت النّماذج الشّعريّة المدروسة أنّ أكثر الأبنيّة الفعليّة انتشارا التّكثير؛ والتّعديّة؛ وأبنيّة أخرى دالة على التّشارك والموالاة والمطاوعة والتّعديّة؛ وأنّ أكثر معاني الصّيغ المركبة تواترا نجد التّحقيق والتّقريب؛ وتنوّعت معاني الأبنيّة الصّرفيّة الاسميّة تنوّعًا شديدًا، واستطاعت أن تنقل الدّفقة الشّعوريّة المتأجّجة لشاعرنا.

♥جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلاميّة قسنطينة، الجزائر، البريد الإلكترونة: Kdjebbar123@gmail.com؛ (المؤلّف المرسل).

كلمات مفتاحيّة: البنيّة المورفولوجيّة؛ التّوفيق سالمي؛ إحصائيًّا؛ دلاليا؛ المنهج الوصفي.

Abstract: The article analyzes the morphological structure of texts Taken from the poems of the poet Tewfik Salmi, and studies them statistically and semantically .It aims to answer the following questions:

1. What are the stylistic features of the morphological structure that the poet employed?
2. How did the poet engineer his creative texts morphologically?
3. What are the semantic connotations learned from these morphological structures used?

Our article relied on the descriptive approach, and he benefited from the sayings of Arab morphological, and follow on a stylistic statistical approach.

Keywords: morphological; structure; stylistic; statistical; Tewfik Salmi.

1. مقدّمة: يدرس هذا المقال البنيّة المورفولوجيّة (الصّرفيّة) لنصوص شعريّة مقتطفة من ديوان الشّاعر الجزائري المعاصر التّوفيق سالمي الموسوم (قَصَائِدٌ لا مَحَلَّ لَهَا مِنَ الإعْرَابِ)، ويُحلِّلها إحصائيًّا، ودلاليًّا.

ويروم إلى الإجابة عن الأسئلة التّاليّة:

1. ما هي السّمات الأسلوبيّة للبنيّة الصّرفيّة التي وظفها الشّاعر؟
2. كيف هندس الشّاعر نصوصه المبدعة صرفيًّا؟
3. ما هي الإيحاءات الدّلاليّة المستفادة من هذه البنى الصّرفيّة المستخدمة؟

وقد ارتكز مقالنّا على المنهج الوصفي، واستفاد من مقولات علماء الصّرف العرب، وسار على درب الأسلوبيّة الإحصائيّة.

وبدأ أوّلا بضبط مُصطلحي علم الصّرف والمورفولوجيا، ثم تطرّق إلى البنى الصّرفيّة الفعليّة؛ إذ حَلَّلَ أزمنة الأفعال في قصائد الدّيوان؛ وأبرز علاقتها بالدّلالة؛ وحدد الأوزان الصّرفيّة التي بنيت وفقها؛ وبين نسبة تواترها؛ ثم أردفها

بدراسة البنى الصّرفيّة الاسميّة التي تمثلها (أسماء الفاعلين؛ والمصادر؛ والجموع)؛ وربطها ربطا وثيقا بمعانيها المختلفة؛ والهدف من ذلك اكتشاف سر طغيان بعضها؛ وانحصار الآخر.

وتدل كلمة مادة "صَرَفَ" في المعاجم العربيّة على معنى التّغيير؛ ويشمل "الصّرف"؛ أو التّصريف كل ما يندرج في نطاق الاشتقاق (أي: التّغير المرتبط بالمعنى)؛ وكذلك ما يندرج في نطاق الإعلال (أي: التّغيير الصّوتي)."[1]

قال ابن جني: "إنّ علم التّصريف ميزان العربيّة؛ وبه تعرف أصول كلام العرب من الزّوائد الدّاخلة عليه؛ ولا يوصل إلى معرفة الاشتقاق إلاّ به"[2].

وفي موضع آخر يعرف الجرجاني التّصريف بقوله: "هو أن تجئ إلى الكلمة الواحدة فتصرفها على وجوه شتى"[3]؛ ويقول أيضًا: "اعلم أنّ التّصريف " تَفْعِيل" من الصّرف؛ وهو أنّ تصرّف الكلمة المفردة؛ فتُولد منها ألفاظا مختلفة؛ ومعانٍ متفاوتة."[4]

وتعرف القواميس الأوربيّة الحديثة علم الصّرف بأنّه "البحث في نشأة الكلمات؛ والتّغيرات التي تطرأ على مظهرها الخارجي في الجملة".

أمّا المورفولوجيا (morphology) حسب تودوروف(Todorov) وديكرو (DUCROT) فعلم يبحث في كيفيّة حدوث الوحدات المعنويّة الدّالة (Monèmes) صوتيا بحسب السّياق الذي تظهر فيه"[5].

ويظهر أنّ تعريف العرب القدماء لعلم الصّرف يقارب إلى حد بعيد تعريف علماء اللسانيات في عصرنا الحديث لعلم المورفولوجيا؛ وكما يفهم من التّعريفات المذكورة آنفا؛ فأنّ للأبنيّة الصّرفيّة علاقة وطيدة بالدّلالة أي: بالمعنى؛ وقبل استكمال هذه المقدّمة يجدر بنا أن نعرف الشّاعر وديوانه المدروس؛ فتوفيق سالمي بلقاسم؛ شاعر جزائري معاصر؛ ولد يوم 21 أوت من عام 1954م بقريّة (تاورة) ولاية (سوق أهراس)؛ شرق الجزائر؛ تعلّم بمسقط رأسه؛ ثُمَّ أَتمَّ دراسته بسوق أهراس؛ وبعد نجاحه في امتحان البكالوريا؛ التّحق

بمعهد العلوم الدّقيقة بجامعة قسنطينة سنة1980م؛ تحصّل على شهادة الليسانس في العلوم الدّقيقة؛ تخصّص العلوم الفيزيائيّة؛ ثُمَّ عُين أستاذًا لمادة الفيزياء في التّعليم الثّانوي؛ وقد كان حُبُّ الشّاعر؛ وشَغَفه بالأدب والشّعر خاصّة حافزًا قويا له؛ لكي يلتحق بقسم الأدب بجامعة سوق أهراس؛ لينال في نهاية الدّراسة شهادة الليسانس في الأدب العربي؛ وحَضَّرَ رسالة ماجستير بجامعة عنابة؛ قسم اللغة العربيّة وآدابها في تخصّص اللسانيات وتحليل الخطاب السّنة الجامعيّة 2007/2006، نَشَر أشعاره مُنذ السّبعينيات في صحف وطنيّة مختلفة منها النّصر؛ والشّعب؛ والجمهوريّة، وبعض المجلاّت المتخصّصة كمجلّة الثّقافة، التي كانت تصدرها وزارة الإعلام والثّقافة. نال جائزة الشّعر الجامعي سنة 1979م، كما ظهر اسمه في معجم البَابِطِين للشُّعراء العرب المعاصرين، أسّس نادي الإبداع الأدبي مع جملة من المبدعين بسوق أهراس، ويُعدّ من أعضائه النّشطين، ويشارك في الملتقيات الشّعريّة الوطنيّة باستمرار.

من مؤلّفاته: مجموعة شعريّة "**على نغمات الرّصاص**" (مخطوط). وديوان "**قَصَائِدٌ لا مَحَلَّ لَهَا مِنَ الإِعْرَابِ**" منشورات اتحاد الكتاب الجزائريّين 2004م موضوع هذه الورقة البحثيّة.

ونصف في هذا المقال النّظام الصّرفي في ديوان الشّاعر؛ وفق العنصرين التّاليين: **البنى الصّرفيّة الفعليّة**؛ وأسلط الضّوء في هذا العنصر على أزمنة الأفعال في قصائد الدّيوان، وعلاقتها بالدّلالة؛ والأوزان الصّرفيّة التي بُنيت وفقها؛ ونسبة تواترها؛ ثُمَّ **البُنى الصّرفيّة الاسميّة**؛ وينحصر البحث في هذا العنصر على الأسماء من مصادر؛ وأسماء فاعلين؛ وجموع؛ وتربط ربطا وثيقا بدلالاتها المختلفة؛ والهدف من ذلك اكتشاف سر طغيان بعضها؛ وانحصار الآخر.

2.البنى الصّرفيّة الفعليّة: يتفق النّحويون على أنّ الفعل ما دل على حدث مقترن بزمن، يقول الجرجاني: " الفعل ما دلّ على الحدث مع أحد الأزمنة"[6].

ويتّضح عند استقراء ديوان قصائد لا محل لها من الإعراب أنّ الفعل بأزمنته المختلفة (الماضي؛ المضارع؛ الأمر)؛ قد برز بشكل يشدّ انتباه المتلقى؛ وهي ظاهرة أسلوبيّة جديرة بالتّأمل؛ لنتدبر على سبيل المثال القصيدة؛ التي نعتها مبدعها "ربيع الدّم".

في ضوء عينيك يبدو اللوم والعتب يشع الهـــــــوى نورا ويحتجب[7]
عيناك بحر وعمق البحر أعرفـــه سلي السّطور سيبدو ثمة العجب
آه من البحر كم أخشى عواقبـــه فالموج يفزعني الموج والصّــخب
وأنت غراء لم تدري الدّنـــــا محن لم تخبري الدّنيا إن ملح وإن رطب
هاتوا الأيادي
كبروا وتعلموا الدّرس الجديد
غول الحضارة فاتحا شدقيه يلهث من بعيد

نوّع الشّاعر في المقطع السّابق بين الأفعال المضارعة، الدّالة على الحال وأفعال الأمر الدّالة على الطّلب :(يبدو، يشع، يحتجب، أعرف، سلى، أخشى يفزعني تدري تخبري، هاتوا، كبروا، تعلموا...)، والأفعال الماضيّة عند السّرد والحكاية (كانت) وتسير القصيدة جميعها على هذا النّسق، وأضفى هذا التّنوع في الفعل ديناميّة وحركيّة على القصيدة، ناسبت الجو النّفسي المضطرب له؛ كموج البحر اللجي؛ فشاعرنا يصف حادث مرور أليم؛ ومميت شاهده بأمّ عينيه؛ راحت ضحيته فتاة شابة في مقتبل عمرها هزّ وجدانه؛ ففاضت قريحته.

ونرى التّنوع في الفعل يأخذ حصّة الأسد في قصيدته الموسومة "عمليّة إجهاض في وضح النّهار".

علمونا.. ذات يوم.. ذات مرّة [8]
لقنونا: أن للتّعريب حرمه

ذلك " الشّيء" مقدّس، ابن أمّه

ذلك: النّبت سيغرس في نفوس النّاشئين

بالسّنين

ذلك " الشّيء" معظم، سيعمم ويعلم

كل روح، كل عقل في البنين.

اللافت للنظر أنّ القصيدة طغت عليها البنيّة الفعليّة؛ فمن أصل (62) سطرا المكونة لها؛ وجدنا(61) فعلا؛ وقد تباينت بين المضارع؛ والماضي؛ والأمر من حيث الدّلالة الزّمنيّة؛ فالماضي استخدم عند سرد الوعود؛ التي ضربت في تعميم التّعريب في التّعليم والإدرات الرّسميّة على أرض الجزائر المستقلة من ربقة المستدمر الغاشم؛ والتي ذهبت أدراج الرّياح، ولم تر النّور؛ ووُئِدَت في المهد؛ وكأنّ الشّاعر فَقَدَ الأمل في هذه القضيّة الخطيرة؛ التي تَمُسّ الهويّة الوطنيّة، وأقدس ما يقدّس الإنسان الجزائري المسلم لُغة الضّاد؛ ولغة القرآن الكريم

وقضايانا صخور، جامدات.[9]

وننناديها ولكن لا حياة... لا حياة.

لا صدى يرجع صوت، لا رنين.

ونلمس تكرار السّين التّسويفيّة؛ التي تلحق الأفعال المضارعة للدّلالة على المستقبل القريب؛ وكما يُقال: إذا ناديت حيا فقد يجيب النّداء؛ ولكن لا حياة لمن تنادي: (سيغرس، سيعمم، سيضيء)، ولما طال الانتظار؛ ولم ير ثمرة التّعريب يانعة؛ ودَبَّ اليأس إلى النّفوس نجده يكرّر: (سوف يقتل، سوف يفنى)، وسوف التي تسبق الفعل المضارع دالة على المستقبل البعيد، فقضيّة التّعريب أصبحت حلما لا حقيقة، لأن برعم الآمال ينمو ثم يقطع.

وإذا تأملنا قصيدة "مزقا نبدأ.. مزقا ننتهي"، يلفت انتباهنا اعتمادها في بنيتها الصّرفيّة أساسا على صيغة فعل الأمر، لمناسبته النّزعة الخطابيّة المهيمنة عليها وقد يردف إليه الفعل المضارع المسبوق بلا النّاهيّة، أو لام الأمر. يقول:

أن تطلب المجد فاسأل قطرة العرق واسأل لياليك عن سهد وعن أرق[10]

لا تزعج الحلم، لا تنقذ سفينتنـــا ها قد غرقنا لكي ننجـو من الـغرق

فانظر إليها ودقّق في معارجهـــا فلست تلقى سوى الظلماء في الألق

ولنشكر الغيث، هذا الغيث أخلفنا ولنطلب الخبز منقوصـــا من المرق

ولقد حدث تآلف بارز بين أفعال الطّلب، والأفعال المضارعة المسبوقة بلا النّاهيّة؛ أو لام الأمر، ويتخلّلهما بعض الأفعال الماضيّة؛ ممّا رسم لوحة شعريّة بديعة؛ امتزجت فيها الأزمنة الثّلاثة امتزاجا رائعا، ومدت حبلا متينا بين البداية والنّهاية؛ وهي حدود هذه القصيدة؛ كما يدل على ذلك عنوانها نفسه.

وعند استقراء الأوزان الصّرفيّة في الدّيوان نجد نوعين من الصّيغ: بسيطة ومركبة.

1.2الصّيغ البسيطة: نركز على دراسة المكرر منها على غرار:

- **فَـعَـل وفَـعِـل:** وردت بنيّة فَعَل وفَعِل بغزارة في الدّيوان، ولعلنا نكتفي بتردده بشكل لافت في قصيدة " مزقا نبدأ... مزقا ننتهي"، إذ يقول الشّاعر:

أن تطلب المجد فاسأل قـطرة العـرق واسأل لياليك عن سهد وعن أرق[11]

أن تركب البحر فاســـأل موجـــه واسأل عن موت عن زهـــــــق

لا تزعج الحلم لا تنـــــقذ سفينتنـا ها قد غرقنا لكي ننجو من الغرق

قد تبزغ الشّمس في الأفاق مشرقها لكن مشرقها يدني من الشّفـــــق

فالأفعال (طلب، سأل، ركب، زعج، غرق)، متعديّة بنفسها إلى مفعولها؛ أمّا الأفعال (نجا؛ دنا)، فقد تعدت بحرف الجر(من)، وكلّها تدل على الحركة؛ والتّحول[12]؛ ولعلها واءَمت السّياق العام للنص الشّعري؛ الذي يعبر عن السّفر الدّائم والمتوال سعيا إلى المجد وطلب الرّزق بكدّ وجدّ.

▪**فَـعّـلَ:** وردت هذه البنيّة مكرّرة بـ(سبع عشرة مرة) في قصيدة أغنيّة لنوفمبر وفق سياقات متعددة، وطغت على الفضاء الشّعري كله، وهيمنت عليه هيمنة تامّة ففرضت نفسها على المتلقى فرضا، منها هذه السّطور:

عَلَّمَتْنِي ثورتي[13]

كيف أبنيه المصير

عَلَّمَتْنِي في الجزائر

قصة الحب الكبير

عَلَّمَتْنِي ثورتي

قصّة حبٍّ البنادق

وعَلَّمَ على وزن فَعَّلَ، يدلّ على معنى التّكثير، وقد شاع استخدام (فَعَّلَ) في الدّلالة على التّكثير، تقول: كَسَرْتَها وقَطَعْتَهَا، فإذا أردت كثرة العمل قلت: كَسَّرْتهُ، وقَطَّعْتَهُ وجَرَّحْتَهُ: أكثرت الجراحات في جسده... وقالوا: تَجَوَّلَ: يكثر الجولان، ويَطَّوَفُ أي: يكثر التّطويف، وقال تعالى: ﴿وَفَجَّرنَا ٱلأَرضَ عُيُونا فَٱلتَقَى ٱلمَآءُ عَلَىٰٓ أَمر قَد قُدِرَ ﴾ [القمر12].

وإذا ما تدبرنا القصيدة نجد معنى التّكثير ماثلا أمام أعيننا؛ فكثيرا ما تعلم الشّاعر الدّروس العديدة من ثورة بلاده العظيمة، التي تركت أثرا بليغا في نفسه وحياته كما نستشفّ ذلك من النّص الشّعري.

والمعاني التي يراد بها تضعيف العين كثيرة بالإضافة إلى التّكثير، فيأتي هذا الوزن الصّرفي للدلالة على المبالغة (قتّل)، والتّعديّة (فهّم)، والتّوجيه (شرّق)، وللدّلالة على أنّ الشّيء قد صار شبيها بشيء مشتق من الفعل (قوّس)، والدّلالة على النّسبة (كفّر)، والدّلالة على السّلب (قشّر)، واختصار الحكاية (كبّر).[14]

▪**فَاعَلَ:** لم يرد الوزن الصّرفي فَاعَلَ في الدّيوان بكثرة، نجده يتردّد في قصيدة قدري (تسع مرّات)، التي منها هذه السّطور:

قدري: أن أطارد هذا الوطن الهارب منى كل زمان [15]

قدري: أن أطارد هذا الهارب دمه يملأ كل مكان

قدري: أن أطارد هذا السّاكن قلبي...

هذا الزّارع للأحزان

قدري: بعضي يطارد بعضي... من طاغست إلى وهران.

واللافت في الخطاب الشّعري تكرار الفعل (دَارَيْتُ 06 مرات)، وورد الفعل على بنيّة(فَاعَل)، واتصل بتاء الفاعل؛ أو التّاء المتحرّكة؛ والفعل الذي يكون على هذا الوزن" يكثر استعماله في معنيّين: أحدهما: التّشارك بين اثنين فأكثر وهو أن يفعل أحدهما بصاحبه فعلا، فيقابله الآخر بمثله، وحينئذٍ، فينسب للبادئ نسبة الفاعليّة وللمقابل نسبة المفعوليّة: فإذا كان أصل الفعل لازما صار بهذه الصّيغة متعديا نحو: ماشيته، والأصل: مشيت ومشى. وفي هذه الصّيغة معنى المغالبة... ثانيهما: المولاة فيكون بمعنى أفعل المتعدي، كواليت الصّوم وتابعته بمعنى أوليت واتبعت بعضه بعضًا."[16]

ونجد المعنيّين المذكورين سابقًا في نص القصيدة، فالشّاعر يلتزم الموالاة والمغالبة، ولا يستسلم للأمر الواقع، لكنّه عندما تفجر لم يتمكّن من إخفاء جروحه لكثرة همومه، فعبر عنها شعرا، لأنّ الشّعر هو شعاره ودربه ومضماره.

▪**تَفَعَّلَ:** وفي القصيدة الافتتاحيّة في الدّيوان التي لا عنوان لها، ولم يذكرها الشّاعر في فهرس ديوانه، وهي قوله:

تمزّقت.. داريت جرحي [17]

تمزّقت.. داريت جرحي

تمزّقت.. داريت جرحي وحين تفجّرت لم أدر أي الجروح أداري.

يستوقفنا تكرار الأفعال على وزن (تَفَعَّلَ):(تمزقت المكررة (07) مرات تفجرت مكررة مرتين، تفتت)، وهذه الأفعال تأتي لخمسة معان على قول علماء الصّرف" مطاوعة فعل مضعف العين، كنبهته فتنبه، وكسرته فتكسر؛ الاتخاذ

كتوسد ثوبه: اتخذه وسادة؛ التّكلف: كتصبر وتحلم: تكلف الصّبر والحلم؛ التّجنب كتحرج وتهجد: تجنب الحرج والهجود أي النّوم؛ التّدريج: كتجرعت الماء وتحفظت العلم...[18]

وحسب سياق القصيدة فمعاناة الشّاعر النّفسيّة قد بلغت ذروتها، فلم يتمكّن أن يخفى جراحه الملحة؛ فانفجرت ينابيع شعره الصّافيّة، على لسانه الرّطب.

2.2 الصّيغ المركبة: يحلّل هذا العنصر دلالة الصّيغ المركبة من (حرف؛ ويضاف إليه فعل)، وقد شكّلت ظاهرة أسلوبيّة متميّزة، إذ "التّميز آت من كون اللغة العربيّة، قد تفردت عن أخواتها السّاميات بهذه الميزة، لأنّ هذا التّركيب؛ يعطي أبيّة الفعل تخصيصا وتنويعا أكثر." [19]

ومن الصّيغ الصّرفيّة المركبة التي تكررت بقوّة في قصائد الدّيوان:

- ✓ **قد + فعل:**

يكثر استخدام هذه الصّيغة في الدّيوان؛ وفي مواضع مختلفة، ونذكر على سبيل المثال هذا المقطع المأخوذ من قصيدة "وانفجرت الكلمة الموقوتة":

قلتها ولكــن بسري [20]

قد نمت عامًا..فعام

قد تقولين: صغيــرا

كنت محتاج حنــان

قد تسولت حنانـــا

صرت شحاذ غــرام

فالنّاظر في هذه الظاهرة الصّرفيّة يجد أنّ هذه الصّيغ المركبة تدخل على فعلين مختلفين (الماضى؛ والمضارع)؛ وقد حرف يختصّ بتوكيد الجملة الفعليّة؛ ولا يليه إلاّ الفعل المتصرّف الخبري المثبت المجرّد من النّاصب والجازم، وله معان كثيرة منها التّقليل أو الشّكّ مع الفعل المضارع غالبًا، ويكون للتّحقيق معه

قليلا، أو للتّكثير ويكون للتّحقيق مع الفعل الماضى، أو تقريب الماضى من الحال، أو التّوقع،[21] وأفاد حرف قد في المقطع السّابق معنى التّحقيق والتّقريب.

3 .1 البنى الصّرفيّة الاسميّة:

أ. أسماء الفاعلين: تشتق أسماء الفاعلين من الفعل المبنى للمعلوم للدّلالة على وصف من قام بالفعل، وتؤخذ من الفعل الثّلاثي على وزن فاعل، ومن غير الفعل الثّلاثي على الوزت المضارع بإبدال حرف المضارعة ميما مضمومة وكسر ما قبل آخره.[22]

إذا دققنا النّظر في قصيدة "الرّحيل إلى طاغيست"، يبدو لنا بوضوح تكرار أسماء الفاعلين، كما هو ظاهر في هذا المقطع:

فهذي طغست التي أرضعتني التّسكع، ما علمت قدمي السّكون[23]

أجوب البراري يسلمني الدّرب للدرب والليل للظلمة القاتلة

فهذي طغست تطالبني الآن ساحاتها القاحلة

فلا للرحيل... ولا للضياع... ولا بد يوما تعود لنا القافلة.

ولكنّها أرضعتني التّسكع والسّير خلف خطى الحافلة

وكيف أكون حريصا على كسب كل رضى العائلة؟

وكل قماماتها... وكل عفونتها القاتلة

فلا الرّحيل ... ولا للضياع .... ولابد يوما تعود لنا القافلة

فقد كرر الشّاعر أسماء الفاعلين المؤنثة التّاليّة: (القاتلة، (مكررة مرتين) القاحلة القافلة، (مكررة مرتين)، الحافلة، العائلة)، وكلّها جاءت على صيغة (فَاعِلة) ويعرف علماء اللغة العربيّة هذا الاسم بقولهم: "هو اسم يشتق من الفعل للدّلالة على وصف من قام بالفع[24].

ودلَّ الاستخدام الشّعري لـ "أسماء الفاعلين" هنا على دلالات فنيّة؛ وبلاغيّة قصد منها الشّاعر الحفاظ على الإيقاع الموسيقي الدّاخلي، وشد انتباه المتلقي للمقصود من رسالتّه الشّعريّة، وناسبت الجو النّفسي العام للقصيدة، التي

تتحدّث عن الرّحلة المستديمة التي لا تعرف التّوقف في بحث الشّاعر عن السّكينة العائليّة والمعاناة القاتلة التي تخنق نفسه المرهفة وهو يرى طاغيست (اسم لمدينة سوق أهراس مسقط رأس الشّاعر ومنبته)، وقد حلّ بها الخراب والضّياع، وأصبحت زهرة ذابلة وكانت من قبل روضة نضرة من رياض الجنّة وجدت على الأرض.

ب. الجموع: الجمع اسم يدل على ثلاثة فأكثر؛ إمّا بزيادة في آخره مثل: عالم عالمون، عالمات)؛ وإمّا بتغيير صورة مفرده نحو: رجل، رجال، وقلم أقلام؛ والجمع قسمان: سالم، ومكسر.[25]

وفي قصيدة "الرّحيل إلى طاغيست"، يجلب انتباهنا كثرة الجموع، وهي ظاهرة أسلوبيّة جديرة بالتّأمل على اعتبار أنّ الجمع أكثف دلالة من المفرد وهي متنوّعة بين جمع المؤنّث السّالم؛ وجمع المذكر؛ على غرار هذه السّطور:

تراودني الموّمسات ذوات العيون الكواحل: أن أتخلى ولكنّني أكره الحب إن دنّسته الخطيئة[26]

وتبقى عيونك سرتا–على الدّهر ... دوما –خطيئة عمري...

وأي خطيئة؟

ويبقى يوغرطا دما من دمائي

وتبقى الجسور – برغم انتحارات هذا الزّمان–البريئة

وتجرى دمائي بواد الرّمال.

ورغم العفونة... رغم الوحول ...تظل الصّخور لعمري دريئة

فالجموع جاءت تباعا: (المومسات، ذوات، العيون، الكواحل، دمائي الجسور انتحارات، الصّخور، العابثات، السّنون، دماء، عروقي، الحدود الأنابيب، المياه البراري، ساحات، المدن، أحرف، النّاصعات...)

ولعلّ الشّاعر اختارها لمناسبتها مضمون القصيدة المعبر عنه، إعترافه المعلن بعشقه الشّديد لسيرتا هو أعطي لمدينة قسنطينة إبان الحكم الرّوماني والرّعشة الشّعوريّة السّوداويّة، التي انتابته عند إبداعها.

وإذا علمنا أنّ الأسلوبيّة تشترط في المحور الاختياري حسن الانتقاء؛ وفي المحور التّأليفي حسن الائتلاف؛ فقد وفق الشّاعر إلى مفاجأة المتلقي بهذا الزّخم من الجموع التي فرضت نفسها على الفضاء الشّعري.

ت. المصادر: المصدر اسم يدل على حدث يخلو من الزّمن؛ إذن يختلف عن الفعل في تجرده من الزّمن؛ ويتفق معه في دلالتّهما على الحدث، وإذا تدبرنا مليًّا قصيدة "إلى الجاحدة الجريحة"، نجدها تزخر بالمصادر، وهي قوله:

لا اللغة البكاء..[27]

ولا الدّعاء

لا اللغة الظلام ولا الضّياء

لنعيد ماضينا الذي يمضي ويعقبه الفناء

آتيتك أزرع في شوارعك الكبيرة والصّغيرة.. لا التّقاء

وتحملني المحطّة .. للمحطّة.. لا ابتداء ولا انتهاء

لا المنارة لا الضّياء

لا النّجوم... ولا السّماء

فالمصادر المتواليّة على تنوعها صرفيا: (البكاء، الدّعاء، الضّياء، الفناء التّقاء انتهاء، الهدير، الهديل، الصّياح، الفناء ...)، وتأسيسا على تعريف المصدر عند اللغويين" أنّه يختلف عن الفعل في أنّه اسم ويتفق مع الفعل في أنّه يدل على حدث غير أنّ الفعل يدل على الحدث بالإضافة إلى دلالتّه على الزّمان." [28]بمعنى دلالتّه على ثبوت الفعل واستقراره، لخلوه من الزّمن، ربّما هذا ما دفع الشّاعر إلى كثرة استخدامه في هذه القصيدة، وكأنّه يريد من الزّمن أن

يتوقّف لكي تستمر تلك المتعة النّفسيّة التي يجدها في وجدانه المشبوب وهو يحتضن محبوبته قسنطينة، التي اعترف لها بحبه قائلا:

ما زال حُبُكِ في جنبي متقدًا رغم ابتعادي، مشبوبا ويشتعل[29]

4. خاتمة: اتَّسَم البناء المورفولوجي في الدّيوان بشدّة التّنوع، فالشّاعر استفاد من الطّاقات الكامنة في الأبنيّة الصّرفيّة ووظفها حسب ما تقتضيه دلالة القصائد التي أبدعها، ويبدو أنّه حاول قدر جهده أن يستفيد من هذا التّنوع الصّرفي الذي تتيحه اللغة العربيّة كل الاستفادة.

ووجب الإشارة إلى أنّ هذا المقال ركّز أساسا على مفاهيم صرفيّة بحتة أخذت من التّراث الصّرفي العربي الزّاخر، هو أمر تفرضه طبيعة اللغة العربيّة التي تملك سمات خاصّة تميّزها عن اللغات الأخرى، وإن كانت جل الدّراسات التي تعتمد على المفاهيم اللسانيّة لا تفرق بين لغة وأخرى.

فضلا على ذلك فالظواهر المورفولوجيّة المدروسة؛ تمَّ اختيارها على أساس التّكرار، أخذا بمقياس التّحليل الأسلوبي القائل: إنّ كل ظاهرة لغويّة مكررة، هي بالضّرورة ظاهرة أسلوبيّة، تستحق التّأمل والمتابعة، وهو المنهج الذي اقتفى أثره المقال كما هو ظاهر.

وتوصّلت الدّراسة إلى النّتائج التّاليّة:

1) تنوّع الكلمة في الدّيوان من حيث المبنى والمعنى؛ فكل زيادة في المبنى لا تقابلها زيادة في المعنى؛ فهي عَبَثٌ.

2) أظهرت النّماذج الشّعريّة المدروسة أنّ أكثر الأبنيّة الفعليّة انتشارا التّكثير والتّعديّة ودلّت عليها الأبنيّة التّاليّة (فَـعّـلَ، فَعَل وفَعِل)، يضاف إليها أبنيّة أخرى دالة على التّشارك والموالاة والمطاوعة والتّعديّة هي على التّوالي (فَاعَلَ تَفَعَّلَ).

3) أكثر معاني الصّيغ المركبة تواترا نجد التّحقيق والتّقريب وعبر عنه المركب التّالي: قد + الفعل الماضي أو المضارع.

4) المستقبل القريب والبعيد وعبّر عنه (حرف السّين وسوف+الفعل المضارع).

5) تنوّعت معاني الأبنيّة الصّرفيّة الإسميّة تنوعا شديدًا، واستطاعت أن تنقل الدّفقة الشّعوريّة المتأجّجة لشاعرنا، وأتاحت له توظيفها حسب ما تقتضيه القصائد المبدعة.

5. قائمة المراجع:

1–أحمد بن محمّد الحملاوي، شذا العرف في فن الصّرف، دار الكيان، (د.ت).
2–توفيق سالمي، قصائد لا محل لها من الإعراب، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، (الجزائر: 2004).
3–رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشّعري، دار العلوم للنشر والتّوزيع (عنابة:2006).
4–الطّيب البكوش، التّصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث، ط3، المطبعة العربيّة، (تونس: 1992).
5–عباس حسن، النّحو الوافي، دار المعارف، ط3، (القاهرة، د.ت).
6–عبد القاهر الجرجاني، كتاب المفتاح في الصّرف، تحقيق: علي توفيق الحمد ط1 مؤسّسة الرّسالة، (بيروت: 1987).
7–عبدة الرّاجحي، في التّطبيق النّحوي والصّرفي، دار المعرفة الجامعيّة، (القاهرة: 1992).
8–على توفيق الحمد، يوسف جميل الزّغبي، المعجم الوافى في أدوات النّحو العربي دار الأمل، ط2، (الأردن:1993).

6. هوامش:

[1]–(عبد القاهر الجرجاني،1987)، كتاب المفتاح في الصّرف، تحقيق: علي توفيق الحمد ط1، مؤسسة الرّسالة، بيروت، ص 26.
[2]–(الطّيب البكوش،1992م)، التّصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث، ط3 المطبعة العربيّة، تونس، ص27.
[3]–الطّيب البكوش، التّصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث، ص27.
[4]–عبد القاهر الجرجاني، كتاب المفتاح في الصّرف، ص 26.
[5]–(رابح بوحوش، 2006م)، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشّعري، دار العلوم للنشر والتّوزيع، عنابة، ص103.
[6]–عبد القاهر الجرجاني، كتاب المفتاح في الصّرف، ص53.

[7]–(توفيق سالمي،2004)، قصائد لا محل لها من الإعراب، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، ص53

[8]–المصدر نفسه، ص 99.

[9]–المصدر نفسه، ص 99.

[10]–المصدر نفسه، ص49

[11]–توفيق سالمي، قصائد لا محل لها من الإعراب، ص49.

[12]–(عباس حسن، د.ت)، النّحو الوافي، دار المعارف، ط3، القاهرة، ج2/ص155.

[13]–توفيق سالمي، قصائد لا محل لها من الإعراب، ص21.

[14]–(عبدة الرّاجحي، 1992)، في التّطبيق النّحوي والصّرفي، دار المعرفة الجامعيّة، القاهرة ص 409 – 411.

[15]–توفيق سالمي، قصائد لا محل لها من الإعراب، ص07.

[16]–(أحمد بن محمّد الحملاوي، د. ت)، شذا العرف في فن الصّرف، دار الكيان، ص79.

[17]–توفيق سالمي، قصائد لا محل لها من الإعراب، ص07.

[18]–أحمد بن محمّد الحملاوي، (د.ت)، شذا العرف في فن الصّرف، دار الكيان، ص 81،82.

[19]–عبدة الرّاجحي، في التّطبيق النّحوي والصّرفي، ص407.

[20]–توفيق سالمي، قصائد لا محل لها من الإعراب، 27.

[21]–(على توفيق الحمد، يوسف جميل الزّغبي، 1993م)، المعجم الوافى في أدوات النّحو العربي، دار الأمل، ط2، الأردن، ص230.

[22]–(عبده الرّاجحي،1992م)، في التّطبيق النّحوي والصّرفي، دار المعرفة الجامعيّة الإسكندريّة، ص 451

[23]–توفيق سالمي، قصائد لا محل لها من الإعراب، ص18.

[24]–عبده الرّاجحي، في التّطبيق النّحوي والصّرفي، ص 451.

[25]–عبده الرّاجحي، في التّطبيق النّحوي والصّرفي، ص 451.

[26]–توفيق سالمي، قصائد لا محل لها من الإعراب، ص18.

[27]–توفيق سالمي، قصائد لا محل لها من الإعراب، ص 95.

[28]–عبده الرّاجحي، في التّطبيق النّحوي والصّرفي، ص 442.

[29]–توفيق سالمي، قصائد لا محل لها من الإعراب، ص 95.